

## crónica de un verano

● ELSA RISSO

**E**s necesario decir algo sobre este film estrenado en el Paramount con el auspicio de la 'Asociación de Cronistas Cinematográficos, porque para el gran público ha pasado totalmente inadvertido. "Crónica de un verano" es importante en la medida en que entraña un intento de revolución cinematográfica, ya veremos luego hasta qué punto lograda. Jean Rouch y Edgard Morin son sus creadores.

Jean Rouch es un etnólogo y sociólogo que en 1946, al emprender el primero de sus numerosos viajes al Africa, decidió llevar consigo una cámara cinematográfica porque pensó que de este modo obtendría un testimonio documental más eficaz que el de las simples fotografías. Así nació su contacto con el cine: no con una finalidad artística, sino con una actitud casi científica; no con el propósito de recrear la realidad, sino de describirla. Sin embargo, poco a poco, la magia del cine se fue adueñando de él, y su obra ya no resultó un mero documental, sino el germen de una importante innovación.

¿En qué consiste el "cine verdad" de Rouch, llamado así en contraposición al cine tradicional de "mise en scene"? Oíganlos a Edgard Morin: "Desearíamos hacer un "cine verdad" que superara la oposición fundamental entre cine argumento y cine documental. En el de argumento se exponen generalmente los problemas privados de los individuos: el amor, la pasión, la cólera, el odio, mien-

tras que en el cine documental hasta el presente no se enfocan más que los hechos exteriores a los individuos, objetos, máquinas, paisajes, hechos sociales. Jean Rouch y yo estuvimos de acuerdo por lo menos acerca de un punto, que deseábamos realizar un film de una autenticidad total, verdadero como un documental pero con un contenido humano semejante al de las películas noveladas, es decir, el contenido de la vida subjetiva de nuestros personajes. Eso es lo que me fascina". De estas declaraciones de Morin se deduce que el "cine verdad" carece de actores profesionales, sus personajes son hombres y mujeres observados, sorprendidos, asediados, por el ojo objetivo e implacable de la cámara, que registra sus más mínimos gestos, reacciones, actitudes, respuestas, vertidas con el alto grado de espontaneidad que permite suponer lo imprevisto y sorpresivo de dicho asedio. También carece de argumento de ficción; lo anecdótico que puede hallarse está integrado por los hechos y situaciones que realmente forman parte de sus vidas. No existe en absoluto la dramatización creada; existe el drama real de lo cotidiano.

El punto de partida de "Crónica de un verano" fue una especie de encuesta: "¿Es usted feliz? ¿Cómo vive?". Los personajes elegidos fueron una joven judía sobreviviente de los campos de concentración nazis, una dactilógrafa italiana neurótica y alcoholista, una empleada en Cahiers du Cinema, un estudiante de filo-

sofia, un estudiante negro, y otros tomados al azar en plena calle. Cada uno de ellos "vive" frente a la cámara su propia vida, poniendo crudamente al descubierto sus complejos, sus frustraciones, sus anhelos, sus sentimientos, sus recuerdos y problemas.

El sonido se tomó en forma directa con grabadores portátiles en todos los casos. Por supuesto esta especie de confesión de los personajes provoca en ellos considerables tensiones y descargas emotivas. Quizá por eso este tipo de cine tenga cierto valor terapéutico. Pareciera que a medida que avanza el film hay una toma de conciencia en sus protagonistas, lo cual influye en sus conductas posteriores y va enriqueciendo y transformando espontáneamente el hilo narrativo de "Crónica de un verano".

Pero al margen de este valor catártico, discutible y ocasional por supuesto, ¿qué validez estética alcanza esta nueva forma de cine? Creemos que por el momento es muy escasa. En primer lugar porque dudamos seriamente de que el ser humano pueda llegar a producir una obra tan absolutamente objetiva, impersonal, de puro carácter cronístico, como pretenden Rouch y Morin. La prueba está en que en

"Crónica..." se deslizan entre sus datos de rigurosa realidad, numerosos elementos subjetivos: la marcada predilección por determinados personajes y situaciones (algunas secuencias, las mejores, son evidentemente elaboradas, como el largo paseo de la joven judía por la playa evocando su doloroso pasado en un imaginario diálogo con su padre muerto), y sobre todo la abierta toma de posición final en el carácter de alegato antirracial que adquiere el film; lo cual, si bien señala una perfecta y loable actitud moral, está en contradicción con el deseo de puro registro y testimonio de la realidad, sin ninguna intervención subjetiva, que animó a los realizadores de "Crónica...".

La segunda objeción importante es que el "cine verdad", aun cuando hipotéticamente pudiera darse, sería probablemente un fenómeno extra-artístico, orientado hacia resultados psico-sociológicos, pero no susceptible de ser juzgado en un plano estético. Ello se comprueba en la ausencia de una verdadera innovación formal, de un aporte original en cuanto a la utilización del lenguaje del cine, que evidencie en todo su desarrollo "Crónica...", absolutamente plegada en ese sentido a los más clásicos convencionalismos narrativos.

## algo que parezca amor

**E**STE film de John Schlesinger, ganador del máximo galardón en el Festival de Berlín, se ubica entre los de la nueva promoción de jóvenes directores ingleses, a la cual pertenecen Jack Clayton ("Almas en subasta"), Karel Reisz ("Todo comienza en sábado"), Tony Richardson, John Osborne, etc.

Se trata de un cine que tiene como común denominador el hecho de haber centrado su interés en la descripción de algunos sectores de la sociedad inglesa, particularmente de aquellos que por una favorable evolución económica ascienden en la escala social de la condición obrera

a la burguesa, con el consiguiente período de desequilibrio espiritual, desintegración y crisis, origen de una tediosa insatisfacción, de un gris y monótono hastío, a pesar del bienestar material. Otros elementos que caracterizan a este renovador movimiento cinematográfico son un marcado anticonformismo demostrado en el insistente ataque contra ciertos convencionalismos sociales y sus funestas consecuencias, y un profundo deseo de sinceridad.

"Algo que parezca amor" se ubica perfectamente dentro de ese esquema.

Su protagonista, Vic, operario de una



fabrica, cuyas distracciones oscilan entre la taberna y los partidos de fútbol, seduce, aunque con su tácito consentimiento, a Ingrid, única hija de una mujer tiránica y absorbente. Frente al embarazo de Ingrid, Vic se considera obligado a casarse con ella, pese a dudar ostensiblemente de sus sentimientos. Ya casados, la vida se convierte paulatinamente en un infierno para ambos, especialmente para Vic, sometido al crispante e histérico entrometimiento de su suegra y a la incompreensión y hostilidad de su mujer, amulada por la autoritaria figura materna. El conflicto hará crisis y Vic e Ingrid intentarán reconstruir solos su vida en común tratando de hallar en algún sitio "algo que parezca amor".

Lo que importa en el planteo del film es la minuciosidad e insistencia con que Schlesinger señala la influencia del medio social en la conducta de los protagonistas, de un medio social apegado a conceptos convencionales y epidérmicos sobre el amor y el matrimonio. Pero a pesar de ese enfoque ambiental, los protagonistas aparecen plasmados, no en forma esquemática, ni diluados en el entorno, sino como individualidades per-

fectamente caracterizadas y con una considerable complejidad psicológica. Esa correcta articulación del plano social y el conflicto personal, en la que aparece el segundo determinado y ahondado en gran medida por el primero, es uno de los aciertos mayores del film.

El costumbrismo humorístico e irónico que apunta en la primera secuencia del film, la de la boda de la hermana de Vic, es otro impacto de gran eficacia.

Hay fallas parciales, como por ejemplo las situaciones en la casa de la madre de Ingrid, de un dramatismo algo ampuloso y convencional, o cierto afán de explicitar demasiado actitudes, dudas y vacilaciones, ignorando un poco el enorme poder de sugerencia de la imagen.

Pero frente a estos errores encontramos elementos tan positivos como la estupenda actuación de Alan Bates y June Ritchie, identificados al máximo con sus personajes.

Es excelente el trabajo de fotografía, que convierte el exterior gris y brumoso en otro elemento de gran valencia dramática, en la medida en que contribuye a caracterizar la opacidad y chatura de las vidas de sus protagonistas. ♦

## teatro

# Becket o el honor de Dios

• JUAN CARLOS BRIE

Para juzgar debidamente esta pieza de Anouilh estrenada en la sala Martín Coronado del Teatro General San Martín es necesario conocer algunos detalles de la vida de quien la inspiró.

Santo Tomás Becket nació en Londres en 1117. Desempeñó, desde joven, cargos de importancia, hasta que, en 1158, Enrique II lo nombró canciller del reino. Su acción encaminada a contener la creciente influencia del clero en Inglaterra dio tales resultados que el Rey, su ami-

go, decidió, en 1162, concederle la silla archiepiscopal de Canterbury, en la creencia de que, de esta manera, terminaría definitivamente con la resistencia clerical. Su plan fracasó porque Becket, imbuido del espíritu de sus nuevas funciones, se alzó contra la autoridad real a raíz de las Constituciones de Clarendon (1164), en las que se cercenaban derechos de la clerecía. Becket hubo de emigrar a Francia para proteger su vida. Desde allí fustigó al Rey y persiguió con la ex-

comunión a los enemigos de la Iglesia. Al cabo de unos años, hechas las paces con Enrique, volvió a su país para continuar en el cargo pero, al poco tiempo, volvieron a ahondarse las divergencias que los separaban. Por último, en 1170, por insinuación de Enrique, cuatro caballeros de la Corte lo asesinaron en la propia Catedral de Canterbury. Dícese que, arrepentido Enrique, hizo penitencia sobre la tumba de Becket, quien fue canonizado dos años después de su muerte.

Tales son los rasgos primordiales de una vida signada por la contradicción. Becket pasó de disoluto compañero de diversiones del Rey a canciller y de allí a encabezar el clero de Inglaterra. En cualquiera de estos menesteres, un propósito lo guió: hacer las cosas lo mejor posible.

Una vez más, según su costumbre, Anouilh nos da una versión disminuida del hombre, como si lo mirara a través de un prismático invertido. En este caso, haciendo aparecer a Becket, más que como un hombre de fe, como una víctima de su propia intransigencia en un mundo igualmente intransigente.

Anouilh ha simplificado demasiado, a nuestro parecer, el carácter de Becket. El subtítulo de la pieza nos ilustra suficientemente sobre cuál es su planteo: El honor de Dios. Es decir, considera a Becket como un formalista desprovisto de verdadera sustancia. Para nosotros, en cambio, es alguien que, a lo largo de su vida, ha buscado casi con desesperación una verdad interior. El camino elegido, ha sido el trabajo. Cualquier tarea es digna para un hombre si la realiza con devoción y hasta sus últimas consecuencias. Y en el ejercicio de este postulado es que Becket encuentra la muerte y su santificación.

Esta diferente concepción del carácter del personaje no tendría mayor importancia si, desde el punto de vista teatral, la pieza no adoleciera de graves defectos.

El más serio de ellos es su estructura: dos partes, divididas en 28 cuadros. Una verdadera maratón escénica, que obliga a un despliegue escenográfico abrumador. En la primera mitad, la obra se centra sobre la personalidad de Becket; en la segunda, en cambio, le interés finca en la persona de Enrique. Este desplazamiento del centro de interés resulta perjudicial, pues no permite aquilatar debidamente el origen del cambio de actitud de Becket, dejando en la sombra el proceso psicológico que lo movió a sacrificar su vida a sabiendas.

Cabe hacer otras observaciones: la pieza pierde calidad por encontrarse sazonada con anécdotas triviales y burdas, tales como los puntapiés con que obsequia Enrique a cada instante a su hijo mayor.

Estas son las principales deficiencias de la obra. Sus virtudes, son las que siempre hemos reconocido en Anouilh: Un profundo conocimiento de su oficio, diálogo brillante, aprovechamiento de las situaciones, ritmo vivaz, etc...

Mario Rolla dirigió esta pieza con no demasiado oficio. No ejerció una marcación de tonos adecuada, por lo que los personajes de Becket (Duilio Marzio) y Enrique II (Lautaro Murúa) carecieron de hondura y vibración humana. El resto del elenco se desempeñó sin mayor relieve, a excepción de José Canosa y Bernardo Perrone, que dieron lustre a los papeles del Arzobispo y Luis, Rey de Francia, respectivamente.

La escenografía y el vestuario, de Mario Vanarelli, lujosos y de buen gusto, con alguna excepción, disculpable por la profusión de escenas. No podemos silenciar el hecho de que, como consecuencia de la babélica sucesión de decorados, el escenario quedó reducido, la mayor parte de las veces, a una estrecha franja, lo que limitó en forma considerable el movimiento de los actores, restando brillo al espectáculo.



## una mujer sin importancia

En la Sala Regina de la Casa del Teatro, el elenco de la Comedia Nacional ofrece esta nueva versión de la difundida pieza de Oscar Wilde.

Estrenada en Londres el 19 de abril de 1893, constituyó un gran éxito de público y de crítica. La fama de Wilde estaba, entonces, llegando a su cima. Ya el año anterior había obtenido un clamoroso suceso con "El Abanico de Lady Windermere" y su recuerdo, probablemente, debe haber contribuido a que se recibiera tan cordialmente "Una mujer sin importancia", de méritos muy inferiores, sin duda, a la obra precedente.

En "Una mujer sin importancia" asoman todos los defectos de Wilde y apenas se entrevén sus virtudes. La pieza tiene dos partes perfectamente diferentes: la primera, una comedia de salón, plagada de frases ingeniosas brillantes, del más puro estilo wildeano, y la segunda, en que eclosiona, finalmente, un drama tratado en forma convencional y chata. En ambas, la obra adolece de falta de acción. Los personajes se mueven en el vacío, sirviendo el pie para que Lord Illingworth coloque sus ironías sobre la sociedad inglesa. Es ésta una gran limitación para un autor teatral, pero es probable que fuera este tipo de teatro el que el público exigiera a Wilde. En su descargo, diremos que, al menos, es auténtico gracioso y mordaz, aunque en su ironía se advierta una secreta complacencia por pertenecer a esa sociedad cerrupta a la que incisivamente ridiculiza.

Para sintetizar, diremos que, si bien no es una de las producciones más felices del gran escritor inglés, un buen director puede sacar de ella bastante jugo, profundizando en los primeros actos la

divertida crítica a las costumbres inglesas y aligerando a la parte final de su grueso convencionalismo.

En la versión que nos ocupa, esta posibilidad se cumple sólo a medias. Un acierto lo constituye el haber dividido la obra en dos actos (el primero, en tres cuadros) en lugar de los cuatro actos de la obra original. Al mantener el mismo decorado en el primer acto, la pieza gana en unidad, al par que su puesta resulta sensiblemente más económica.

La dirección, a cargo de Esteban Serrador, es ágil, pero no profunda. Puede bucearse más en los personajes que, con la única excepción de Iris Marga, que compuso una excelente Mistress Arbuthnot, recibieron un tratamiento epidérmico. Es éste un defecto habitual en Esteban Serrador que, además, suele caer en el error de exigir a los intérpretes que se mimeticen con su propio modo de actuar.

Iris Marga se destacó netamente en su papel de Mistress Arbuthnot. Estuvo sobria, precisa y medida en un rol que, en manos menos expertas, pudo haberse volcado fácilmente hacia un melodramatismo devastador. A ella se le debe el haber mantenido el segundo acto sin desfallecimientos. Esteban Serrador compuso un Lord Illingworth afectado y sin alma. Más que un cínico wildeano, compuso un canallita con dinero. Dijo sus ingeniosidades observando el efecto que causaban en el público, con lo que mató la escasa humanidad de su personaje. El resto del elenco, actuó con corrección. Algunos, como por ejemplo Alfredo Iglesias en Pontefract, fueron desaprovechados por la dirección.

La escenografía y el vestuario, de una mediocridad acorde con la pieza. ♦